

an welcher sich das Denken durch Sprache nach allen Richtungen hinschlingt. Wenn sich das Bild zum Schriftzeichen aufwirft, so drängt es unwillkürlich dasjenige zurück, was es bezeichnen will, das Wort. Die Herrschaft der Subjectivität, das Wesen der Sprache, wird geschwächt, die Idealität dieser leidet durch die reale Macht der Erscheinung, der Gegenstand wirkt nach allen seinen Beschaffenheiten auf den Geist, nicht nach denjenigen, welche das Wort, in Übereinstimmung mit dem individuellen Geiste der Sprache, auswählend zusammenfaßt, die Schrift, die nur Zeichen des Zeichens seyn soll, wird zugleich Zeichen des Gegenstandes, indem sie seine unmittelbare Erscheinung in das Denken einführt, die Wirkung, welche das Wort gerade dadurch ausübt, daß es nur Zeichen seyn will. An Lebendigkeit kann die Sprache durch das Bild nicht gewinnen, da diese Gattung der Lebendigkeit nicht ihrer Natur entspricht, und die beiden verschiedenen Tätigkeiten der Seele, die man hier zugleich anregen möchte, können nicht Verstärkung, sondern nur Zerstreuung der Wirkung zur Folge haben."

Bohumir Štědroň

ZU JANÁČEKS SPRACHMELODIEN

Die Janáček-Forschung schuldet dem Meister eine grundlegende Arbeit über seine Sprachmotivtheorie, über seine Sprachmelodien. Diese Arbeit wäre durch eine Edition sämtlicher Aufsätze Janáčeks zu begleiten, die sich auf dieses Thema beziehen. Dies ist notwendig, da Janáček nach dem Studium der musikalischen Seite der Umgangssprache zu der Überzeugung gelangte, daß sich alle musikalischen Probleme der Melodik und Rhythmik nur aus der Sprachmelodie erklären lassen. Ja, er war sogar davon überzeugt, daß man nicht Opernkomponist sein könne, ohne die Melodik der Sprache zu studieren.

Janáček selbst pflegte diese Studien seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bis zu seinem Lebensabend und verknüpfte sie mit der Erforschung des mährischen Volksliedes und Volkstanzes. Dies waren die beiden mächtigsten Quellen nicht nur seiner musikalischen, sondern auch seiner dramatischen Inspiration, die zum Fundament seines eigenbürtigen Stils wurden. Deshalb bietet die Erkenntnis von Janáčeks Sprachmotivtheorie den Schlüssel zur Erkenntnis des Dramatikers Janáček.

Der Meister wußte seit jeher die musikalische Erudition mit allgemeiner, vor allem philologischer, historischer und psychologischer Bildung zu verknüpfen. Es ist bekannt, daß er nicht nur tschechische, sondern auch ausländische wissenschaftliche, vor allem deutsche Schriften auf dem Gebiet der Physiologie, Psychologie und Phonetik studierte. Auch die moderne Phonetik spricht von der Melodie der Sprache, von der Erforschung und Darstellung der Tonmodulationen. Dies ist die Welt von Janáčeks Sprachmelodien. Wie Walter Serauky¹ auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Brno 1958, bewies, besaß Janáček in der Theorie der Sprachmelodie und der Beziehung von Wort und Ton Vorgänger in Rousseau, Herder, Wagner, Spencer und vor allem Mussorgski. Doch gelangte Janáček zu einer einzigartigen Darstellung der Tonmodulationen, nämlich zu der Notation der Sprachmelodie, ihres Rhythmus und Tempos, ihrer Dynamik und Agogik. Er widmete den Sprachmelodien eine größere Anzahl von Aufsätzen, Erwägungen und Feuilletons, in denen er seine Sprachmotivtheorie erläuterte, ausfeilte und unermüdlich vertiefte.

Schritt für Schritt und ausdauernd baute Janáček in zahlreichen Aufsätzen diese Theorie, die Erforschung und Notation der menschlichen Sprache aus. Er begann seine Studien an

Shakespeares "Othello" auf dem Brünner Nationaltheater, notierte zuerst die Spanne des höchsten und tiefsten Tones, innerhalb derer sich die Sprache der Schauspieler bewegte, und beachtete dann auch die Veränderungen der Stimme in Wort und Satz an leidenschaftlichen dramatischen Stellen. Während der Komposition an der "Jenufa" (1903 vollendet) setzte er gleichzeitig seine Studien der Sprachmelodien fort. Die geschlossenste Gruppe von Janáčeks diesbezüglichen Forschungen umfaßt die Sprachmelodie der Kindersprache. Er notierte die Sprachtonfälle des Kindes Lidka Sládková von zarter Jugend an, wobei er auch ihre seelische Entwicklung verfolgte. In den Notationen ihrer Sprachmelodie schreitet er von Prim- und Sekundintervallen zum tonischen Dreiklang, zur großen Septime und zu den Halbtönen fort, die er hörte, und bezeichnet auch die Dynamik mit mf, f, sfz, decresc. Doch fixiert er bloß Aussprüche, Äußerungen, Aufschreie des Kindes ohne Taktbezeichnung und Taktstrich. Die zusammenhängende Sprache vermochte er schon technisch nicht festzuhalten. Aus den Märchen, die das Kind erzählte, wählte er zwei Motive, aus denen er den Abgesang des Märchens in Form eines kleinen Klavierstückes komponierte.

In diesen Studien ist Janáčeks Methode und Art der Arbeit mit den Sprachmelodien im Keime bereits enthalten. Janáček notiert tatsächlich die Töne der Sprache, da er nach seinen Worten - "Ich höre in allen Sprachmelodien Gesang" - diese Töne auch wirklich hörte. Natürlich handelte es sich um ein rein subjektives Hören. Janáček lehnte es allerdings ab, die notierten Sprachmelodien singen zu lassen, da sie in der Notation erstarrten und verdorren. Lassen wir einmal die Frage der Reproduktion dieser doch nur Studienzwecken dienenden Aufzeichnungen beiseite, so öffnet sich das weit abgesteckte Feld von Janáčeks eigener musikalischer Arbeit, die von den Sprachmelodien ausging; sie inspirierten ihn zur Harmonisierung und zu Kompositionen in ihrem Geiste, auch zu kleinen Charakterstücken für Klavier.

Janáček gelang es nicht immer, die Sprachmelodien unmittelbar festzuhalten. Obwohl er bemüht war, sie auf der Stelle in ein Notizbuch oder auf die Manschetten zu schreiben, trug er doch manchmal eine Sprachmelodie längere Zeit bloß im Gedächtnis. Schon deshalb muß man mit einem bestimmten Maß von Stilisierung rechnen, die bereits im Notationsprozeß beruhte.

Am interessantesten ist der dritte Fall einer sprachmelodischen Inspiration - Janáček komponierte eigene, von der notierten Melodie unabhängige Sprachmotive. Nach seinem Geständnis - "Die Kunst der dramatischen Komposition beruht darin, eine Sprachmelodie zu schaffen, hinter der wie mit einem Zauberschlag ein menschliches Wesen in einer bestimmten Lebensphase auftaucht" - bildete die gehörte und notierte Sprachmelodie bloß die Quelle der Inspiration zu einer neuen Sprachmelodie eigener Prägung, für eine analoge dramatische Situation. Janáček übertrug daher niemals sozusagen photographisch fertig notierte Sprachmelodien in seine dramatischen Werke, wie Zdeněk Nejedlý² annahm. Dies war auch gar nicht möglich, da in jedem Fall, ob nun Janáček gehörte Sprachmelodien fixierte oder sich von ihnen inspirieren ließ, künstlerische Stilisierungen entstanden und entstehen mußten. Janáček war ein Künstler, er sammelte, notierte, studierte und formte die Sprachmelodien in künstlerisch dramatischer Intention um.

In diesen Studien finden wir abermals Janáčeks Einstellung zur Deklamation, wie sie Otokar Hostinský³ verlangte. Janáček sah in Hostinskýs Forderungen Uniformität und Stereotypie. Deshalb waren ihm die Sprachmelodien, gleich dem Volkslied, so lieb, da sie spontan und ungezwungen in lebenswahren Ausdruck emporquollen.

In seinen Studien über die Melodik der Kindersprache erwies sich Janáček auch als Sammler und Aufzeichner verschiedener seelischer Affekte - Drohung, Ausgelassenheit, Lachen, Weinen -, wobei in seiner Notation das Intonations- und Intervallgefälle der Dyna-

mik und den Akzenten folgte. Wertvoll ist hier Janáčeks Scharfblick, mit dem er die erzieherische Bedeutung der mütterlichen Sprachmelodie für das Kind wertete.

Janáčeks Studien über die Melodie der Kindersprache wiesen zugleich auf sein tiefes Interesse für die Gesamtheit der Naturlaute, vor allem für den Vogelgesang hin. In dieser Hinsicht ist z. B. die Aufzeichnung des "melancholischen" Eulenschreis bezeichnend, der später symbolisch in einigen Klavierkompositionen anklingt.

Schließlich, doch nicht zuletzt, meldet sich in der Beschäftigung mit den Sprachmelodien auch Janáčeks soziales Engagement, indem z. B. seine Studie über die siebenjährige Elisabeth eher das Elend der hungernden Familie eines Trunkenboldes und die Tragödie des unglücklichen Kindes behandelt.

Diese soziale Seite klingt dann häufig in Janáčeks Sprachmelodien an. Unterdrückte, verelendete, kranke, bettelnde, landstreichende Menschen erwecken schon deshalb sein tiefes Mitgefühl und Interesse, weil ihrer Sprachmelodie, die eine reichere Variabilität der Sprachmotive aufweist, besondere Gefühlsakzente und eine emotionelle Intensität zu eigen sind. Dabei beachtet Janáček das Milieu noch intensiver und kommt in enge Berührung mit dem Volksdialekt, wodurch die Gestalt der Sprachmelodien beträchtlich modifiziert wird.

Zu dieser Gruppe gehören die Sprachmelodien, die das Leben auf der Straße festhalten, z. B. "Moje Luhačovice" (Mein Luhačovitz), weiterhin die dramatischen Sprachmelodien des einfachen Menschen der Straßen von Brno, auch die Studie von Sprachmelodien unter der Bezeichnung "Aus der Prager Atmosphäre" u. a. m.

Die dritte Gruppe von Janáčeks Sprachmelodien ist persönlicher, familiärer Art, wie z. B. Aufzeichnungen der eigenen Sprachmelodie, der Sprachmelodie seiner Tochter Olga vor ihrem Tode, von Sprachmelodien, die seiner Gefühlsbindung zu Frau Kamilla Urválková oder Frau Kamilla Stösslová entsprangen. In diesen Fällen notiert Janáček die Sprachmelodien sogar in einem bestimmten Takt und begründet dies mit der Tatsache, daß z. B. die Sprachmelodie Frau Urválkovás so regelmäßig dahinfloß, daß sie unmittelbar in Takte zerfiel.

Eine umfangreiche Gruppe bildet die Inspiration aus der Sprachmelodie von Künstlern und Gelehrten. Von der Sprachmelodie der Künstler gingen ja seine Forschungen im Jahre 1885 aus, und er beachtete sie von neuem, besonders anlässlich der Enquete zu Fragen des Nationaltheaters im Jahre 1899 in Brno. Die Sprachmelodie von Gelehrten bei Vorlesungen und Vorträgen zeichnete er nicht nur aus Bewunderung, die er z. B. für Jaroslav Vrchlický⁴ oder T. G. Masaryk⁵ hegte, sondern auch aus Nichtübereinstimmung auf, wie z. B. bei Zdeněk Nejedlý. Dabei kehrte er zu der Methode zurück, die er bereits im Jahre 1885 verwandte. Er bestimmte nämlich die Tonleiter und Tonart ihrer Sprache und durchdachte von neuem auch die Akkorde, die nach seiner Meinung aus ihrer Sprache und Überzeugung klangen. So untersuchte er die musikalische Seite der Sprache des Linguisten Josef Zubatý⁶, des indischen Dichters Rabindranath Tagore, des italienischen Literaturhistorikers Torraca u. a. m. In der Notierung und Methode gelangte er zu steigender Genauigkeit und strebte zur Exaktheit, indem er Namen und Alter des Sprechenden, Ort und Zeit der Aufzeichnung vermerkte. Auch in der Genauigkeit des Zeitmaßes der Sprachmelodie machte er Fortschritte, als er im Jahre 1922 in Hipps Chronoskop ein genaues Meßinstrument vorfand.

Sehr aufschlußreich ist Janáčeks Einstellung zur Frage der Übersetzbarkeit der tschechischen Sprachmotive. Er schränkte seine ursprüngliche Ansicht ein, wonach er annahm, sie seien unübersetzbar, da sich in ihnen ein national-tschechisches Element der Musik spiegele. Nachdem er bereits früher, zu Beginn des Jahrhunderts, auch deutsch vorgetragene Sprachmelodien aufgezeichnet hatte, behandelte er die Frage der Übersetzung von Sprachmelodien in dem Feuilleton "Moravany-Moravan" und gelangte

nach der berühmten Aufführung der "Jenufa" an der Wiener Staatsoper im Jahre 1918 zu der Ansicht, daß Übersetzungen seiner Opern, in denen er Sprachmelodien eigener Prägung schuf, möglich sind, da auch den in deutscher oder in einer anderen Sprache vorgetragenen Sprachmelodien ihr psychischer Kern, ihr Gefühlsfeuer und ihre innere Leidenschaft erhalten bleiben.

Die letzte, selbständige Gruppe seiner sprachmelodischen Forschungen bilden die Naturlaute, worauf bereits Leo Spies ⁷ auf der Internationalen Janáček-Konferenz hingewiesen hat. Man kann wirklich sagen, daß sich in Janáčeks Innerem alles, die ganze Natur, in Töne verwandelte. Es waren nicht nur die Singvögel, die ein besonderes Kapitel seiner Forschungen über die Notation der Lautmelodien bildeten, sondern alle denkbaren Naturlaute, wie das Holzhacken, die Meeresbrandung u. a. m. Janáček sagt: "Meine notierten Sprachmelodien sind ein Tor zur Musik des Weltalls. Wenn ich die Besen- und Kettenlaute Straussens und Mahlers übergehe, waren doch bereits für Herder alle Laute des Weltalls Musik."

Eine weitere Frage wäre die Verwendung von Janáčeks eigenen Sprachmelodien in "Jenufa" und anderen Opern, die allerdings ein Sonderreferat erforderte. Es ist gewiß, daß die Sprachmelodien, gleich den mährischen Volksliedern und Volkstänzen für Janáček reiche Quellen der Inspiration boten, ja sogar den Kern einer Inspiration darstellten, die seine dramatische und melodische Schaffenskraft potenzierte. Dabei darf man nicht vergessen, daß die Sprachmelodien durch ihre Kürze, Prägnanz und dramatische Expressivität Janáčeks erregbarer, heftiger Natur ebenso vollkommen entsprachen wie dem fragmentarischen lachischen Dialekt mit seinem besonderen Akzent, daß die Sprachmelodien also zum Wesen seines Charakters als Mensch und Künstler gehörten. Die Sprachmelodien waren, gleich dem mährischen Volkslied, eine nicht wegzudenkende Schaffensquelle des Realisten Janáček, indem, wie bereits Vladimír Helfert ⁸ zeigte, auch markante Elemente des Expressionismus lebendig waren.

Janáčeks Sprachmelodien entsprangen seinem Hunger nach Lebenswahrheit, nach Realität. Niemals wurden sie in ihrer rohen Gestalt verwirklicht, sondern durchliefen die Gefühlsglut des Menschen und Künstlers Janáček, der sie mit stilistischer Meisterschaft zu einem ganz eigen geprägten künstlerischen Typ und Stil umformte.

Anmerkungen

- 1 W. Serauky, Vorläufer in der europäischen Musikgeschichte und Musikästhetik zu Janáčeks Sprachmelodie, in: Leoš Janáček a soudobá hudba, Prag 1963.
- 2 Z. Nejedlý, Česká moderní zpěvohra po Smetanovi (Die tschechische moderne Oper nach Smetana), Prag 1911.
- 3 O. Hostinský, O české deklamaci hudební (Über die tschechische Musikdeklamation), Prag 1886.
- 4 J. Vrchlický (1853-1912), tschechischer Dichter. Janáček benutzte seine Gedichte zur Komposition der Kantaten "Amarus", "Das ewige Evangelium" u. a.
- 5 T. G. Masaryk (1850-1937), der erste Präsident der Tschechoslowakei. Janáček widmete ihm nicht nur seine Oper "Die Ausflüge des Herrn Brouček" und die symphonische Dichtung "Blaník-Ballade", sondern auch einige Feuilletons, z. B. "Rytá slova" (Geprägte Worte).
- 6 J. Zubatý (1855-1931), tschechischer Philologe. Autor der ersten Monographie über Antonín Dvořák (Leipzig 1887).
- 7 L. Spies, Sprachmelodie - ein Instrument des Naturstudiums, nicht eine Kompositionsmethode, in: Leoš Janáček a soudobá hudba, Prag 1963.

- 8 V. Helfert (1886-1945), tschechischer Musikwissenschaftler an der Masaryk-Universität in Brno. Schrieb die erste gründliche Monographie über Janáček (Brno 1939, wegen Verhaftung und Konzentrationslager nicht beendet).

BEISPIELE FÜR SPRACHMELODIEN

I. Sprachmelodien des Kindes

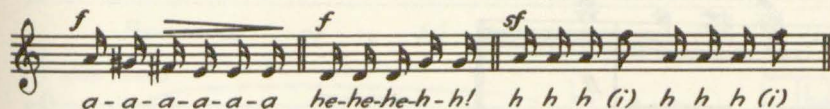
Beispiele 1-3

Das Lallen des Kindes



Beispiel 4

Das Weinen und das Lachen des Kindes



Beispiel 5

Sprachmelodie des Satzes: "Das ist meine Apfelsine."



Beispiel 6

Janáček's Sprachmelodie-Harmonisierung der Worte: "Und das Zuckerwerk, was damit?"

A to cu-kro-ve kaj da-me?

Beispiel 7

Janáček's kleine Klavierkomposition des Märchenausschnitts: "Dann gingen sie hinauf, nahmen das Geld und liefen schnell nach Hause."

Po-tem šli na hu-ru se-bra-li pe-ni-ze a u-ti-ka-li do-mu

p

f

cresc.

f

II. Sprachmelodien einiger Familienmitglieder und verschiedener Volksschichten

Beispiel 8

Janáček's eigene Sprachmelodie der Worte: "Gib mir, gib! Riech daran!"



Beispiel 9

Die Sprachmelodie der Tochter Olga vor ihrem Tode: "So, jetzt teile ich dir mit, es geht mir schon besser."



Beispiel 10

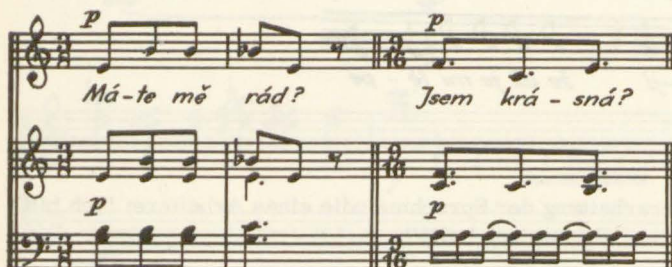
Janáček's kompositorische Verarbeitung der Sprachmelodie eines Arbeiters: "Ich bitt' Sie, jagen Sie mich nicht h'naus! Es ist doch kalt!"

mf
Pro-sim vás ne vy-há-něj-te mne! Dyt je zi-ma
Con moto
p
Red. Red.



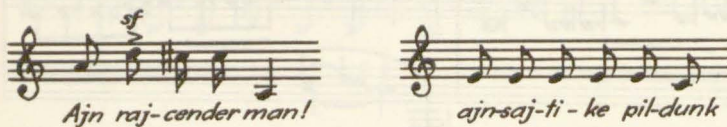
Beispiel 11

Janáček's Sprachmelodie-Harmonisierung der Worte einer Geliebten: "Lieben Sie mich? Bin ich schön?"



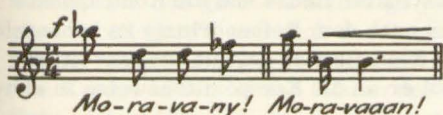
Beispiel 12

Die Sprachmelodie deutscher Worte (phonetisch aufgezeichnet): "Ein reizender Mann! Einseitige Bildung!"



Beispiel 13

Der Ausruf eines Schaffners auf der kleinen Bahnstation Moravany - deutsch Moravan.



Gerhard Schuhmacher

ZUR ENTWICKLUNG DER EVANGELISCHEN KIRCHENMUSIK IN DEUTSCHLAND SEIT 1945

Vergleicht man die Programme der Heinrich-Schütz-Feste der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft von 1953 bis etwa 1957 mit denen seit 1962, an denen sich auch die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik ablesen läßt, so sticht - ungeachtet des größeren Anteils zeitgenössischer Werke bei den späteren Heinrich-Schütz-Festen - ein Unterschied deutlich hervor: Die Namen der "Klassiker" der evangelischen Kirchenmusik unseres Jahrhunderts - Hugo Distler, Ernst Pepping, Willy Burkhard, Helmut Bornefeld - nehmen neben den Namen jüngerer Komponisten einen kleinen Raum ein, zum Teil fehlen sie ganz. Die Tatsache gibt zu denken. Auf dem Wege über eine kurze typologische Gliederung der Vokalwerke soll der Wandel unter dem Aspekt des geistlichen Charakters der Musik betrachtet werden.¹

In der Notzeit des Krieges und in den ersten Jahren nach dem Kriege entstanden in der Hauptsache Cantus-firmus-Bearbeitungen für den sonntäglichen Gebrauch, denn durch zahlreiche neugeschaffene haupt- und nebenamtliche Kirchenmusikerstellen bildeten sich neue Chöre. Für ihren Bedarf entstanden Choralsätze, Choralmotetten und Choral-kantaten als wichtigste Gattungen der Cantus-firmus-Bearbeitungen. Vorwiegend einfach strukturierte Werke, die keine wesentliche kompositorische Wende gegenüber vergleichbaren Werken der Vorkriegszeit bedeuten, schrieben in jenen Jahren vor allem Johannes Driessler, Helmut Bornefeld in seinen Kantoreisätzen und dem umfangreichen Choralwerk, Karl Marx, Kurt Hessenberg, Eberhard Wenzel und Hans Friedrich Micheelsen. Der instrumentale Anteil, sofern er vorhanden ist, hält am Standard der Spielmusik fest. Diese Richtung, von der nur die wichtigsten Vertreter genannt sind, verlor nach 1955 merklich an Gewicht. In jenen Jahren begann Heinz Werner Zimmermann mit seinen melismenarmen Kompositionen, die durch die Einbeziehung jazzartiger Rhythmen und des den Chor begleitenden Kontrabasses sich von Werken anderer Richtungen abheben. Siegfried Reda, der mit seiner "Ostergeschichte" (1950) einen Markstein für die jüngere Entwicklung der Kirchenmusik setzte, begründete mit seinem "Graduallied" (1952) die neuartige kontrapunktische Cantus-firmus-Bearbeitung in der Deklamation. Seine Kompositionen sind formal und strukturell zwischen Choralatz und Choralmotette anzusetzen. Auf den Melodien des Evangelischen Kirchengesangbuches fußend, erschloß er sich ein neues Feld der geistlichen Chorkomposition. In vergleichbarer Absicht, nämlich der Verbindung von künstlerischem Anspruch und der Ausführbarkeit durch Laien, schrieb Ernst Pepping sein "Neues Choralbuch" (1959) nach fünfzig Melodien des Evangelischen Kirchengesangbuches. Johann Nepomuk David, obgleich katholischer Konfession, hatte